

**PERIFERIILE SINELUI: CHARLES
DICKENS ÎN DECENIUL VICTORIAN
AL ILUZIILOR**

Ilaria NATALI
Universitatea din Florența

*Cel mai mare dintre rele și cea mai rea dintre
crime este sărăcia și [...] datoria noastră principală
– o datorie pentru care orice altceva ar trebui
sacrificat – este să nu fim săraci.*

G.B. Shaw, Major Barbara

Rezumat: Publicarea lui *David Copperfield* și a *Marilor Speranțe* marchează începutul și, respectiv, sfârșitul unei perioade care ar putea fi definită ca *deceniul iluziilor* (1850-1860), în care discursurile englezilor propuneau o imagine a bunăstării universale și a unui succes ușor de atins. Textele lui Dickens sunt esențiale pentru interpretarea acestui deceniu: ele sunt caracterizate de o intermixtiune (sau acoperire) a unor semnificații multiple care dezvăluie diverse aspecte ale contextului social în care au fost produse.

Prezentul eseu tratează medieri ineluctabile între ficțiune și istorie și adoptă o abordare care integrează ideile lui Foucault, Greenblatt și Burke. Accentul este în special pe modelarea identităților (ficionale) în *David Copperfield* și *Marile Speranțe*, un proces care oferă de asemenea o viziune asupra relațiilor dintre putere, cunoaștere și sistemul de clase între 1850 și 1860. Cele două romane ale lui Dickens par să răstoarne simultan și/sau să coroboreze suportul ordinii sociale dominante, punând o nouă lumină asupra modalităților multiple în care poate fi înțeleasă realitatea contemporană.

Cuvinte cheie:

David Copperfield; Marile Speranțe; construirea identității proprii; relații de putere; Michel Foucault.

În anii 70 Foucault și-a orientat studiile pe documentații care se referă la indivizii care afișează o relație cumva atipică cu convențiile sociale (vezi Foucault 2004). De atunci, a devenit aparent că mărturiile fragmentare ale microcosmosului de fiecare zi pot devăluir “vocale” acelor care se află la marginea societății și sunt excluși din documentele

**THE PERIPHERIES OF THE SELF:
CHARLES DICKENS AT THE
VICTORIAN ‘DECADE OF ILLUSIONS’**

Ilaria NATALI
University of Florence

*The greatest of evils and the worst of crimes is
poverty, and [...] our first duty – a duty to which
every other consideration should be sacrificed – is
not to be poor.*

G.B. Shaw, Major Barbara

Abstract: The publication of *David Copperfield* and *Great Expectations* mark respectively the beginning and the end of a period that might be defined the *decade of illusions* (1850-1860), in which English mainstream discourses proposed an image of universal wealth and easily attainable success. Dickens’ texts appear pivotal to the interpretation of this decade: they are characterized by an intermixture (or overlapping) of multi-signification which reveal different aspects of the social context in which they were produced.

This essay deals with the inescapable mediations between fiction and history and adopts an approach that integrates Foucault, Greenblatt and Burke’s ideas. Focus is in particular on the fashioning of the (fictional) identities in *David Copperfield* and *Great Expectations*, a process which also offers a view of the relationships between power, knowledge and class system between 1850 and 1860. Dickens’ two novels seem to simultaneously subvert and/or corroborate the mainstay of the dominant social order, shedding new light on the multiple ways in which contemporary reality be understood.

Keywords:

David Copperfield; Great Expectations; self-fashioning; power-relationships; Michel Foucault.

In the 1970s Foucault focused his studies on documentations concerning individuals who somehow showed an atypical relationship with social conventions (see Foucault 2004). Since then, it has become apparent that fragmentary testimonies of everyday microcosms can uncover the ‘voices’ of those who are at the margins of society and are excluded from

istorice oficiale: informațiile despre subiecții descentrați pot constitui o încălcare a uniformității cronicilor standard, permițând un nou punct de vedere asupra realității epocii date.

Totuși, documentația „anecdotică” nu este singurul subiect de studiu care să asigure o înțelegere complexă și multilaterală a istoriei și societății. Faptul că dialectica dintre construcțiile sociale „principale” și „alternative” poate fi identificată în orice produs al culturii umane a fost demonstrat de mai multe ori de-a lungul anilor începând cu teoriile marxiste și din diverse perspective. În ceea ce privește documentația scrisă, de exemplu, Said a afirmat că „realitățile puterii și autorității – precum și rezistențele oferite de bărbați, femei și mișcările sociale instituțiilor, autorităților și ortodoxiilor – sunt realități care fac textele posibile” (1983, p.5).

Orice discurs critic care arată o preocupare asupra ideologiilor preconstituite, valorilor și credințelor se bazează pe ideea că producția culturală și artistică nu poate fi a-istorică. Acest concept are implicații largi: orice „investigație” socială a unui text, la rândul său, este condiționată de diverse forme de influență „externă”. Primul risc în acest tip de studiu este să se cadă în sistematizare, creând o nouă contra-structură „simetrică”, în locul analizei schemelor preexistente. Este necesar să fim conștienți că fiecare investigație istorică reprezintă o simplă reconstrucție ulterioară și dezvăluie un sistem de gândire atât al epocii analizare cât și al epocii în care are loc recitirea. Poate fi adevărat că fiecare epocă are un *Zeitgeist* specific, așa cum afirmă (1830, p.254), dar uneori ‘spiritul epocii’ apare ca un simplu ordin artificial aplicat de o lucrare critică: în majoritatea cazurilor, diversele aspecte ale culturii par a intra într-o rețea complexă de interrelații, generând realități dialectice, asistematice.

Inevitabil, deși un învățat pare a fi complet obiectiv, el sau ea abordează întotdeauna și neapărat textul într-un mod subiectiv. Fiecare critic are un punct de vedere care afectează alegerea materialelor, strategiile și

official historical records: information on de-centred subjects can constitute a breach in the uniformity of standard chronicles, allowing a new viewpoint on the reality of a given epoch.

Yet, ‘anecdotic’ documentation is not the only object of study which can yield a complex and multisided understanding of history and society. The fact that a dialectics between ‘mainstream’ and ‘alternative’ social constructs can be identified in any product of human culture has been variously demonstrated over the years since the advent of Marxist theories, and through different perspectives. For what concerns written documentation, for instance, Said claimed that “the realities of power and authority – as well as the resistances offered by men, women and social movements to institutions, authorities and orthodoxies – are the realities that make texts possible” (1983, p.5).

Any critical discourse which shows a preoccupation with pre-constituted ideologies, values and beliefs is based on the idea that cultural and artistic production cannot be a-historical. This concept has wide implications: any ‘social’ investigation of a text, in its turn, is conditioned by various forms of ‘external’ influence. The first risk in this kind of study is falling into a further systematization, creating a new and ‘symmetric’ counter-structure, instead of questioning the pre-existing schemes. It is necessary to be aware that every historical investigation represents a mere hindsight [retrospect] re-construction and reveals the system of thought of both the epoch which is being analyzed and the epoch in which the rereading takes place. It might be true that every age has a specific *Zeitgeist*, as Herder claims (1830, p.254), but sometimes ‘the spirit of the age’ appears a mere artificial order applied by critical work: in most cases, the various aspects of a culture seem to enter into complex webs of inter-relations, generating dialectic, a-systematic realities.

Inevitably, able though a scholar may be on appearing to be utterly objective, he or she always and necessarily approaches the text in a subjective way. Each critic has a point of view

interpretarea cadrului din studiu. De aici, investigațiile istorice prezintă un nivel ridicat de discreție și nedeterminare: adevărul factual este întotdeauna parțial și nu poate fi niciodată stabilit complet. Nu există nicio paradigmă absolută de interpretare și nicio metodologie eficientă care să ajute la analiza modului în care apar modelele unei societăți într-un text: obiectivul este să se formuleze liniile generale. Potrivit lui Greenblatt, adoptarea unei metode stricte poate numai să împiedice posibilitățile de identificare a structurilor ascunse din texte:

Scopul înțelegerii depinde apoi nu de extragerea unui set abstract de principii și chiar mai puțin de aplicarea unui model teoretic, ci de o întâlnire cu singularul, specificul și individualul (Gallagher & Greenblatt 2000, p.6)

Intrarea în microcosmosul specific și individual este inevitabilă pentru a căpăta o perspectivă asupra macrocosmosului și pentru a ajunge la o aproximare valabilă a adevărului istoric. Conceptul de cultură comună este, de fapt, o simplă noțiune abstractă: ideea de tot poate fi dedusă numai dintr-un sistem de culturi individuale. Așadar, societatea poate fi cel mai bine studiată prin expresiile sale fragmentare; singularul și atipicul devin paradigme care permit înțelegerea construcțiilor sociale complexe.

Este adevărat că textele scrise sunt de obicei un prerogativ al claselor superioare, dar este de asemenea adevărat că toate documentele oficiale prezintă „încălcări” prin care apar perspective alternative. Fiecare text poate dezvălui interrelații între diverse culturi care își au originea în coexistența sistemelor individuale și principale de gândire. Individualizarea parametrilor socio-istorici conflictuali se dovedește un instrument prețios pentru studiul nu numai al materialului arhivat, ci și al textelor literare. De exemplu, s-a observat adesea că romanul englez, în special din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, poate reprezenta un obiect ideal pentru acest tip de studiu deoarece reflectă în general dialectica dintre micro- și macrocosmos:

which affects the choice of materials, the strategies of interpretation and the frame employed in the study. Hence, historical investigations present a high level of discretion and of indeterminacy: factual truth is always partial, and can never be finally settled. There's no absolute paradigm of interpretation and efficient methodology that can help analyse how the patterns of a society emerge in a text: the objective is to formulate general outlines. According to Greenblatt, adopting a strict method can only hinder the possibilities of identifying hidden structures in the texts:

The task of understanding then depends not on the extraction of an abstract set of principles, and still less on the application of a theoretical model, but rather on an encounter with the singular, the specific, and the individual (Gallagher & Greenblatt 2000, p.6)

Entering specific and individual microcosms is unavoidable in order to gain a perspective on the macrocosm and achieve a valid approximation of historical truth. The concept of communal culture, in fact, is a mere abstraction: the idea of the whole can only be inferred from a system of individual cultures. Thus, society can be best studied through its fragmentary expressions; the singular and the atypical become paradigms which allow understanding of complex social constructions.

It is true that written texts are usually a prerogative of superior classes, but it is also true that all official documentation presents ‘breaches’ through which alternative perspectives emerge. Every text can reveal interrelations between different cultures, originating from the coexistence of individual and mainstream systems of thought. Individuation of conflicting socio-historical parameters proves to be a precious instrument in the study not only of archival material, but also of literary texts. For instance, it has often been noted that the English novel, especially in the eighteenth and nineteenth centuries, can represent an ideal object for this kind of study, since it generally portrays the dialectics between social micro- and macrocosms:

An intriguing aspect of the novel as a

Un aspect intrigant al romanului ca gen este că a fost condus de la început de două impulsuri opuse – de a explora natura experienței private, care a primit a nouă importanță problematică prin schimbarea ordinii sociale și de a imagina întreaga rază de acțiune a societății contemporane (Alter 1967: 63)

Pe de o parte, în centrul romanului se află „anumiți oameni în anumite ipostaze” (Watt 1957, p.15), pe de altă parte, fiecare personaj poate fi considerat parte a mecanismului social care se află dincolo de controlul său și trebuie să răspundă diverselor coduri culturale. Așadar, romanul marchează reprezentantul unic al unui context mai larg; subiectivitatea individului atrage o tensiune continuă între cunoștințele sau tradițiile împărtășite și tot ce aduce în mod instinctiv ființele umane dincolo de aceste determinisme. Smiley remarcă faptul că romanele din secolul al XVIII-lea și al XIX-lea ilustrează în special modul în care personajele devin parte din mediul social. Poveștile dezvăluie adesea modul în care identitatea este construită în relație cu acel mediu, sau mai bine, modul în care influențele politice și religioase pot crea o ficțiune a autonomiei individului. Așadar, romanele pot oferi o perspectivă asupra sinelui ca un artefact cultural, sau o iluzie istorică și ca expresie a ideologiei care provine în special din contextul socio-cultural.

În acest sens, operele lui Charles Dickens sunt adesea considerate în special reprezentative pentru epoca lor. Într-adevăr, ficțiunea lui Dickens oferă descrieri pline de viață ale vieților indivizilor din Anglia secolului al XIX-lea și se concentrează pe tensiunile de clasă care s-au intensificat la mijlocul anilor 1800. Romanele sale se pot conforma simultan și pot provoca instituțiile și credințele victoriene: Dickens portretizează adesea personaje prinse de forțe sociale, dezvăluind condiția săracilor uitați și dând glas societății fără putere.

Deoarece scrierile lui Dickens oferă și o alternativă viziunii sociale, acestea au ajuns să

genre is that it has been driven from its inception by two opposite impulses – to explore the nature of private experience, which had been given a new and problematic importance by the changing social order, and to imagine the whole sweep of contemporary society (Alter 1967: 63)

On the one hand, at the centre of the novel are “particular people in particular circumstances” (Watt 1957, p.15), on the other, each character might be considered part of a social mechanism that is out of his or her control, and must respond to various cultural codes. Thus, the novel makes the singular representative of a wider context; individual subjectivity entails a continuous tension between shared knowledges or traditions and all that instinctively brings human beings beyond these determinisms. Smiley remarks that eighteenth- and nineteenth-century novels mainly illustrate how the characters become part of the social milieu. Narratives often show how identity is constructed in relation to that milieu, or better, how political and religious influences can create a fiction of individual autonomy. Therefore, novels can offer a perspective on self as a cultural artefact, or an historical illusion, and as an expression of the ideology which mainly stems from the socio-cultural context.

In this sense, the works of Charles Dickens are often considered particularly representative of their age. Indeed, Dickens’ fiction offers vivid descriptions of individual lives in nineteenth century England and focuses on the class tensions which intensified in the mid 1800. His novels seem to simultaneously conform to and challenge Victorian institutions and beliefs: Dickens often portrays characters caught up by social forces, highlighting the condition of the forgotten poor and giving voice to the disempowered society.

Since Dickens’ writings also offer an alternative social vision, they came to be a crucial object of study for New Historic critics, like Greenblatt, Gallagher and Palmer. The latter scholar underlines how Dickens’ depiction of society proceeds “from the bottom

fie un obiect crucial de studiu pentru noii critici istorici, precum Greenblatt, Gallagher și Palmer. Cel din urmă învățat subliniază modul în care viziunea lui Dickens asupra societății provine din „sus-jos” (1997, p.11), adică din clasele sociale inferioare. Totuși, citirea acestor romane exclusiv printr-o concepție „verticală” – de sus la statutul inferior sau în direcția opusă – poate fi limitativă. Pugliatti dezbate această problemă în discuția despre performanțele nestandard din Renaștere și comentează:

Ce pare problematic este atât definiția tipului de relație pe care marginile le au cu centrul [...] și personajul inerent al fenomenelor populare sau marginale. [...] Sugestia lui Burke este că „ne luptăm cu un model binar, acela al elitei și oamenilor și îl înlocuim cu altul, acela al centrului și periferiei”. Burke, așadar, tinde să înlocuiască modelul vertical cu unul orizontal, ștergând așadar diferența de „rang” dintre practicile culturale. Suntem de acord cu această sugestie deoarece, slăbind modelul ierarhic obișnuit, încurajează luarea în considerare a tuturor fenomenelor culturale [...] pe baza diversificării și specificității (Pugliatti și Serpieri 2008, p.8).

O perspectivă „orizontală”, de exemplu, poate deschide calea către investigațiile problemelor de gen împreună cu cele de clasă, ținând cont că în același strat social femeile sunt de obicei definite în termeni de diferențiere față de bărbați. Analiza exhaustivă a dinamicii puterii sociale ar trebui să includă diverse aspecte ale realităților „descentralizate”; totuși, asocierea dintre ficțiunea lui Dickens și teoriile lui Foucault este mai degrabă spontană, din moment ce așa cum afirmă Matthew Titolo, atât romanul tipic al lui Dickens cât și eseul tipic al lui Foucault discută despre “închisori, eșafoduri, ‘aparatură hidosă a morții’”, cu o singură diferență că “Dickens rezolvă întrebările sociale complexe în unele rezolvabile individuale” (2003, p.174).

Deceniul iluziilor

S-a precizat deja că societatea victoriană a

up” (1997, p.11), that is, from the lower social classes. Still, reading these novels exclusively through a ‘vertical’ conception – be it from higher to lower status, or in the opposite direction – might be limiting. Pugliatti deals with this issue in her discussion of non-standard performances in the Renaissance, and comments:

What appears problematic is both the definition of the kind of relationship which the margins entertain with the centre [...] and the inherent character of the popular, or marginal, phenomena. [...] Burke’s suggestion is that we ‘scrap one binary model, that of the elite and the people, and replace it by another, that of centre and periphery’. Burke, therefore, tends to substitute a vertical with a horizontal model, thus wiping out all difference of ‘rank’ between cultural practices. We agree with this suggestion because, by weakening the usual hierarchical model, it encourages the consideration of all cultural phenomena [...] on the basis of diversification and specificity (Pugliatti and Serpieri 2008, p.8).

A ‘horizontal’ perspective, for example, can open the way to the investigation of gender issues along with class ones, given that within the same social stratum women are usually defined in terms of otherness to men. Exhaustive analysis of social power dynamics should include different aspects of ‘de-centred’ realities; yet, the association between Dickens’ fiction and Foucault’s theories is rather spontaneous, since, Matthew Titolo says, the typical Dickens novel and the typical Foucault essay both deal with “prisons, scaffolds, ‘the hideous apparatus of death’”, with the only difference that “Dickens resolves complex social questions into manageable individual ones” (2003, p.174).

The decade of illusions

It has already been pointed out how Victorian society often neglected questions of class oppression and avoided confronting some of its social and political malfunctions. With the development of capitalism, economic interest became an absolute priority, with damaging consequences for the human resources.

neglijat adesea întrebările de opresiune de clasă și a evitat să confrunte unele dintre disfuncționalitățile sale sociale și politice. Odată cu dezvoltarea capitalismului, interesul economic a devenit o prioritate absolută, cu consecințe dăunătoare pentru resursele umane. Totuși, guvernul englez s-a prezentat ca fiind capabil să aibă grijă de toate clasele sociale.

Studiile de pionierat ale lui Morris dezvăluie că această situație a devenit în special evidentă în deceniul 1850-60 (1991, pp. 103-19). În particular, până în 1850 ziarele englezești și-au exprimat îngrijorarea pentru condiția claselor inferioare; în schimb, din 1850 până în 1860 problema a părut că dispărea virtual din mijloacele „oficiale” de comunicare. Potrivit lui Morris, majoritatea ziarelor au tratat probleme referitoare la acumularea și administrarea averilor și au asociat în mod insistent banii cu respectabilitatea. Societatea a fost adesea considerată o familie mare sau reprezentată metaforic ca o scară, indicând oportunitatea universală a ascensiunii (economice și sociale). Așa cum bine se știe, prosperitatea națională a cunoscut într-adevăr o creștere remarcabilă; dar acea creștere s-a bazat pe exploatarea claselor muncitoare, care deveneau din ce în ce mai sărace și, în consecință, aveau puține posibilități sau nu aveau posibilități deloc pentru îmbunătățire socială.

Dorința generală de succes economic și public a dus la culmi ale criminalității, fraude comerciale și corupție. Aceste aspecte nu au putut fi rezolvate la acel moment; din contră, au fost ascunse sau negate, în timp ce responsabilitatea unei greșeli în sistem a fost atribuită claselor inferioare. Cei dezavantajați erau acuzați, iar sărăcia era văzută ca o vină: deoarece în opinia generală autorealizarea putea fi atinsă ușor, incapacitatea de a avea succes putea fi atribuită numai unor nereușite personale.

Noua încredere în viitor și-a găsit expresia în Marea Expoziție de la Crystal Palace, care “a avut impactul unui basm asupra tuturor celor care au văzut-o la Londra în 1851”

Nonetheless, the English government presented itself as capable of caring for all social classes.

Morris' pioneering studies reveal that this situation became especially evident in the decade 1850-60 (1991, pp. 103-19). In particular, until 1850 English newspapers expressed concern for the condition of the lower classes; from 1850 to 1860, instead, the problem seemed to virtually disappear from the 'official' means of communication. According to Morris, most newspapers dealt with issues regarding wealth accumulation and management, and insistently associated money with respectability. Society was often depicted as a large family, or metaphorically represented as a ladder, indicating a universal opportunity of (economic and social) ascension. As is well known, national prosperity was indeed undergoing a remarkable growth; but that growth was based on the exploitation of working classes, which were becoming progressively poorer and, consequently, had little or no real possibilities of social betterment.

The general urge for economic and public success resulted in new peaks of criminality, chiefly commercial frauds and corruption. These aspects were hardly dealt with at that time; rather, they were occulted or denied, while the responsibility of any fault in the system was ascribed to lower classes. The disadvantaged were criminalized, and indigence was seen as guilt: since in the mainstream opinion self-realization could be easily attained, failing to reach success could only be ascribed to personal faults.

The new confidence in the future found its expression in the Great Exhibition at the Crystal Palace, which “had the impact of a fairy story on all those who saw it opened in London in 1851” (Giedion 1967, p. 249): it displayed England's industrial progress and seemed to appeal to all kinds of material yearning. In other words, it was a spectacular feast of enterprise and prosperity; according to Richards,

The real novelty of the Great Exhibition is that it constructed a centripetal space of

(Giedion 1967, p. 249): a expus progresul industrial al Angliei și părea să corespundă tuturor tipurilor de dorințe materiale. Cu alte cuvinte, a fost o petrecere spectaculoasă de întreprinderi și prosperitate; potrivit lui Richards,

Noutatea reală a Marii Expoziții este că a construit un spațiu centripetal de reprezentare care a adus marfa ca centrul și axă a sa. La Crystal Palace marfa [...] era acum cheia tuturor mitologiilor societății victoriene (Richards 1991, p. 53).

Deci, în special în 1850-60, cultura oficială a propus o idee de afluență răspândită și ajutor reciproc între diverse clase sociale, sugerând că nevoile indivizilor ar putea fi ușor îndeplinite. Această perioadă, care ar putea fi definită ca „deceniul victorian al iluziilor”, potrivit lui Morris “marchează momentul inițial al chemărilor îndelungate ale clasei muncitoare cu visul unui stil de viață de consum” (1991, p.105).

Viziunea Angliei despre sine poate fi clar percepută într-un deceniu de lucrări literare, deși atitudinea generală nu ar trebui considerată orbește ca fiind optimistă sau pur și simplu mulțumită de sine. Majoritatea romanelor dezvăluie atitudini ambivalente față de acele timpuri; concepția generală este pusă la îndoială și aprobată de contemporani. În orice caz, un simț al optimismului era pervasiv, așa cum remarcă Annette R. Federico (2003), și a fost chiar revendicat de Mills în 1861: “Principiul fericirii supreme a avut o mare contribuție în formarea doctrinelor morale chiar și a acelor care îi refuză cel mai mult autoritatea”. (Mills 1867, p.5)

În mod semnificativ, diverse lucrări pun accentul pe motivul diversității părerilor – diversitate care rezidă de obicei într-o concluzie bazată pe dialog și înțelegere reciprocă: *Nord și Sud* a lui Gaskell (1854-5) arată nu numai o diviziune crescândă între săraci și bogați, ci și faptul că diferențele de mediere ar putea fi soluția pentru orice problemă. *Villette* a lui Charlotte Brontë ține piept visului burghez și „aduce o provocare

representation that took the commodity as its centre and axis. In the Crystal Palace the commodity [...] was now the key to all the mythologies of Victorian society (Richards 1991, p. 53).

Especially in 1850-60, therefore, the official culture proposed an idea of widespread affluence and mutual help between different social classes, suggesting that individual needs could be easily fulfilled. This period, that might be defined ‘the Victorian decade of illusions’, according to Morris “marks the initial moment of that long wooing of the working class with the dream of a consumerist life-style” (1991, p.105).

England’s doctored vision of itself can be clearly perceived in the decade’s literary works, although the general attitude should not be considered blindly optimistic or merely complacent. Most novels convey ambivalent attitudes towards their own times; the mainstream conception is contemporarily questioned and endorsed. In any case, the sense of optimism was pervasive, as Annette R. Federico underlines (2003), and was even asserted by Mills in 1861: “[T]he greatest-happiness- principle, has had a large share in forming the moral doctrines even of those who most scornfully reject its authority”. (Mills 1867, p.5)

Significantly, various works put the accent on the motif of the diversity of views – diversity which usually yields in a conciliation based on dialogue and mutual understanding: Gaskell’s *North and South* (1854-5) shows not only a growing division between the rich and the poor, but also that mediating differences can be a solution to any problem. Charlotte Brontë’s *Villette* also copes with the bourgeois dream, and “poses a distinctive challenge to that gospel of effectiveness and well-being publicly celebrated” in the decade of illusions (Glen 2004, p. 251). Even more revealing are Dickens’ works, which appear remarkably influenced by the mainstream discourse regarding universal possibilities of socioeconomic achievement: some critics even hypothesize that the writer himself was “almost

dinstinctivă acelei evanghelii de eficiență și bunăstare celebrate public" în deceniul iluziilor (Glen 2004, p. 251). Chiar mai revelatoare sunt operele lui Dickens, car par a fi remarcabil influențate de discursul general referitor la posibilitățile universale de realizare socio-economică: unii critici vehiculează chiar ipoteza că însuși scriitorul a fost „aproape obsedat în anii 1850 de ideea de a găsi fericirea” (Federico 2003, p.69). Ceea ce pare sigur este că unele dintre cărțile sale din acea perioadă tratează ambițiile individuale și transformările ulterioare din statutul social și personalitate.

Construcția identității de sine a artistului în *David Copperfield*

Efectele deceniului de iluzii asupra operelor lui Dickens pot fi eficient demonstrate printr-o comparație între *David Copperfield* (1949-50) și *Illusions Perdue* a lui Honoré de Balzac, care se referă la un subiect similar, dar se desfășoară într-un alt mediu. În ambele lucrări, protagonistul este un scriitor, sau este în curs de a deveni unul, cu consecințe foarte diferite. Lucien, protagonistul romanului lui Balzac trebuie să se confrunte în curând cu cele mai urâte aspecte ale activității literare și este îndemnat „să își vândă arta”, conform zicalei comerciale:

Astfel, din fraza din fraza, Dauriat creștea în spiritul lui Lucien, care vedea politica și literatura combinându-se în acest butic. La aspectul unui poet eminent și prostituând muza unui jurnalist care umilea art, așa cum Femeia era umilită, prostituată sub aceste galerii nenobile, marele om din provincie primea informații teribile. Bani! era cuvântul oricărei enigme (p. 287).

Banii și arta sunt în același timp conflictuale și înrudite intrinsec; Lucien nu acceptă nicio negociere și deci, sfârșește în dizgrație. Idealismul său pare periculos, deoarece nu îi permite să vadă adevărata stare a lucrurilor și îl face vulnerabil la amenințările sociale.

David Copperfield, publicat chiar la începutul deceniului iluziilor, povestește

obsessed, in the 1850s, with the idea of finding happiness” (Federico 2003, p.69). What seems certain is that some of his fictions in that period actually deal with an individual’s ambitions and with the consequent transformations in social status and personality.

The artist’s self-fashioning in *David Copperfield*

The effects of the decade of illusions on Dickens’ production can be effectively demonstrated through a comparison between *David Copperfield* (1949-50) and *Illusions Perdue* by Honoré de Balzac, which deals with a similar topic, but is set in another milieu. In both works, the protagonist is a writer, or is on his way to becoming one, with very different consequences. Lucien, the protagonist of Balzac’s novel, must soon face the worst aspects of literary business, and is urged to ‘sell his art’ according to commercial dictates:

Aussi, de phrase en phrase, Dauriat grandissait-il dans l’esprit de Lucien, qui voyait la politique et la littérature convergeant dans cette boutique. A l’aspect d’un poète éminent y prostituant la muse à un journaliste, y humiliant l’Art, comme la Femme était humiliée, prostituée sous ces galeries ignobles, le grand homme de province recevait des enseignements terribles. L’argent ! était le mot de toute énigme (p. 287).

Money and art are at the same time conflicting and intrinsically linked; Lucien does not accept any negotiation and, therefore, he ends in disgrace. His idealism appears to be dangerous, since it does not allow him to see the real state of things and makes him vulnerable to social threats.

David Copperfield, published at the very beginning of the decade of illusions, narrates the protagonist’s search for literary success from a very different perspective:

I worked early and late, patiently and hard. I wrote a Story, with a purpose growing, not remotely, out of my experience, and sent it to Traddles, and he arranged for its publication very advantageously for me; and the tidings of my growing reputation began to reach me from travellers whom I encountered by chance (p.

căutarea protagonistului de succes literar dintr-o perspectivă foarte diferită: 461).

Lucram devreme și târziu, cu răbdare și din greu. Am scris o Poveste, cu un scop care creștea din experiența mea și am trimis-o lui Traddles, iar el a aranjat să fie publicată într-un mod foarte avantajos pentru mine; și mulțumirile reputației mele crescând începeau să ajungă la mine de la călătorii pe care îi întâlneam din întâmplare (p. 461).

David nu trebuie să ajungă la un compromis, dedicația sa sinceră și pură față de artă se dovedește suficientă pentru a-i garanta succesul. Mai târziu, decide să își abandoneze cariera literară și să se dedice familiei. Pe de o parte, aceasta arată că este capabil atât de realizări personale, cât și profesionale, pe de altă parte, ne dezvăluie că a trecut printr-un proces de dezvoltare morală: el preferă dragostea în casă și prietenia unui mod egoist de autorealizare. În timp ce *Illusions Perdue* prezintă o societate care copleșește individul și consideră banii ca fiind singura ambiție posibilă, *David Copperfield* portretizează aparent o societate care favorizează individul și permite o concretizarea a visului idealist.

Romanul lui Dickens ar părea să se conformeze complet discursului dominant al „deceniului iluziilor”, cel puțin pe linia generală a intrigii sale (vezi Anger pp.222-3). Dar analiza caracterelor și evenimentelor în text poate pune lumină asupra atitudinilor alternative și părerilor neconvenționale. De fapt, poziția ideologică centrală este adesea provocată de cele descentralizate, printre care aceea a lui Uriah Heep este printre cele mai semnificative. Discuțiile sale cu David merită o analiză mai atentă:

[...] obișnuiau să predea la școală [...] de la nouă la unsprezece, acea muncă era un blestem; și de la unsprezece la ora unu, era o binecuvântare și o încântare și o demnitate și nici nu mai știu ce [...]. Tu propovăduiești la fel de bine ca și ei. (p. 429)

Acest fragment este în special revelator pentru subtextul romanului; Poovey trage două presupuneri principale din aceasta, “primul este că ipocrizia este realizată în

David does not need to come to compromise, his honest and pure dedication to art proves sufficient to guarantee his success. Later, he decides to abandon his literary career and dedicates himself to family. On the one hand, this shows that he is capable of achieving both personal and professional achievement, on the other, it reveals that he underwent a process of moral growth: he christianly prefers domestic love and fellowship to a selfish kind of self-realization. Whereas *Illusions Perdue* presents a society which overwhelms the individual, and regards money as the only possible ambition, *David Copperfield* apparently portrays a society that favours the individual and allows a concretion of idealistic dreams.

Dickens' novel might thus seem to completely conform to the 'decade of illusions' dominant discourse, at least in the general outline of its plot (see Anger pp.222-3). But analysis of specific figures and events in the text can shed light on underlying alternative stances and unconventional views. In fact, the 'central' ideological position is often challenged by 'de-centred' ones, among which Uriah Heep's is one of the most significant. His conversations with David are worth closer investigation:

[...] they used to teach at school [...] from nine o'clock to eleven, that labor was a curse; and from eleven o'clock to one, that it was a blessing and a cheerfulness, and a dignity, and I don't know what all [...]. You preach about as consistent as they did. (p. 429)

This passage is particularly revealing of the novel's subtext; Poovey draws two main assumptions from it, “the first is that hypocrisy is built into the individualist rhetoric of class society. The second is that David is complicitous with this society in the very morality he espouses and the success he enjoys” (1988, p.120). In other words, the text implicitly points to itself as a hypocritical discourse: questioning the implications of David's success means also problematizing the whole dream of easy self-realization.

retorica individualistă a societății de clasă. A doua este că David este complicat în ceea ce privește această societate chiar prin moralitatea pe care o are și în succesul de care se bucură" (1988, p.120). Cu alte cuvinte, textul implicit indică spre un discurs ipocrit: punerea la îndoială a implicațiilor succesului lui David înseamnă de asemenea problematizarea întregului vis de autorealizare ușoară.

Uriah "reprezintă ipocrizia atitudinilor victoriene atât către crimă cât și către mobilitate socială: pe de o parte, ni se oferă o explicație behavioristă pentru viciu și virtute; pe de altă parte, identificăm un limbaj moral de caracter" (Titolo 2003, p.183). Ascendental social Uriah, întodeauna în căutare de afirmare socială, încalcă regulile morale ale vremii și în special încalcă ideea de succes care poate fi atins printr-un comportament onorabil. Dar această poveste personală nu este singurul indiciu către faptul că o modificare adevărată a poziției personajului în societate nu este ușor de atins.

O examinarea amănunțită a realizărilor lui David dezvăluie câteva ambiguități. Protagonistul este un outsider, și viața sa este neconvențională încă de la începutul său: el s-a născut cu o "membrană alantoidă"¹, pe care superstițiile acelei vremi le-au interpretat ca un semn de ghinion și apoi își pierde părinții. În ciuda succesului său, la sfârșitul romanului David încă se vede ca un băiat tânăr și sărac:

Un drum foarte lung mi s-a deschis apoi; și, căutând, am găsit un băiat sărman, abandonat și neglijat (p. 487).

Protagonistul întârzie adesea în momente similare de tristețe; A. Federico afirmă că "eroul simte că trebuie să se resemneze cu nefericirea – nefericire care este amestecată cu regretul și autoacuzarea" (2003, p.647). Căsătoria cu Dora atenuează până la un anumit punct aceste sentimente, dar cauzează și un fel de conflict David, care pare să se înșele pe el însuși în ceea ce privește propriile dorințe. Se întreabă referitor la pertinenta viselor sale și își adaptează voința la ceea ce este convenabil, adică atât acceptabil din

Uriah "represents the hypocrisy of Victorian attitudes toward both crime and social mobility: on the one hand, we are presented with a utilitarian, behavioral explanation for vice and virtue; on the other, we find a moral language of character" (Titolo 2003, p.183). The social climber Uriah, always in search of social affirmation, infringes the moral rules of the time, and in particular contravenes the idea of success attainable through an honourable conduct. But his personal story is not the only hint to the fact that a true modification of the character's position in society is not so easy to attain.

A closer examination of David's achievements reveals some ambiguities. The protagonist is an outsider, and his life is unconventional since its very beginning: he was born with a "caul"⁵, which the superstitions of that age interpreted as a sign of ill fortune, and then he loses his parents. Despite his following success, at the end of the novel David still views himself as a young and poor boy:

Long miles of road then opened out before my mind; and, toiling on, I saw a ragged way-worn boy, forsaken and neglected, who should come to call even the heart now beating against mine, his own (p. 487).

The protagonist often lingers in similar moments of sadness; A. Federico notes that "the hero feels he must resign himself to unhappiness – unhappiness that is mixed with regret and self-accusation" (2003, p.647). The marriage to Dora mitigates to a certain extent these feelings, but also causes a sort of conflict in David, who seems to be deceiving himself about his desires. He questions himself about the pertinence of his dreams and accords his will to what is 'convenient', meant both as socially acceptable and easily accessible. Federico comments again,

David's happiness does depend on his ability to "discipline" himself, to get in the habit of withholding criticism of Dora, to compromise, to suppress feelings of dissatisfaction or resentment – and it works pretty well [...] (p. 88)

Resignation and acceptance of what one

punct de vedere social cât și ușor accesibil. Federico comentează din nou,

Fericirea lui David depinde de capacitatea sa de a se autodisciplina, de a-și face obiceiul de a reține critica lui Dora, de a face compromisuri, de a-și suprima sentimentele de insatisfacție sau resentimentele - și asta funcționează foarte bine [...] (p. 88)

Resemnarea și acceptarea a ceea ce avem deja sunt cheile „auto-realizării! Lui David aceasta îl face mai puțin ‘actor’ decât pare să sugereze ficțiunea. Criticii au comentat adesea referitor la prima propoziție a romanului, sugerând că David este într-adevăr un ‘erou: dar probabil că formularea ipotetică a acelei propoziții are rolul de a sublinia că există numeroase motive de ce el nu ar trebui să fie văzut așa. Poate fi adevărat că “a avansat în faimă și avere” și că “bucuria sa domestică era perfectă” (p. 488), dar David acționează prin auto-construcția sa artistică și burgheză fără a inspecta realmente sursele succesului său și este inconștient preocupat de modelele date: el pare că niciodată nu are o reală conștientizare a influențelor care îl domină. De fapt, David pare că are nevoie de ficțiune nu numai în viața profesională dar și în întreaga sa existență: el înțelege lucrurile prin “amestecul de experiență și imaginație” (p. 376). De exemplu, Juliet John atrage atenția asupra tendinței protagonistului de a vedea alte personaje ca „eroi personaje negative”, distribuindu-le în „roluri melodramatice” și adesea nu își recunosc propria natură (2003, p. 178). Această naivitate își găsește dublura în cinicul Steerforth, a cărui dezvoltare personală nu este la fel de pură ca a lui David, cel puțin în aparență: diferența principală dintre cele două personaje pare să fie de fapt că Steerforth este mai conștient de faptul că este influențat de opiniilor altora despre el și lucrările sale, în timp ce David nu este.

În dialectica romanului de mulțumire și nemulțumire, experiența domestică și profesională a lui David este coroborată discursurile generale și cu structurile normativității, care nu corespund înclinațiilor și dorințelor sale personale. Posibilitatea de

already has are some of the keys to David’s ‘self-realization’: this makes him less of an ‘actor’ than the fiction seems to suggest. Critics have often commented on the opening sentence of the novel, suggesting that David is indeed a ‘hero’: but probably the hypothetical formulation of that sentence is meant to emphasize that there are various reasons why he should not be considered such. It might be true that he has “advanced in fame and fortune” and that his “domestic joy was perfect” (p. 488), but David proceeds through his artistic and bourgeois self-fashioning without really inspecting the sources of his success too fully, and is unconsciously preoccupied with given models: he never seems to acquire a true awareness of the influences that dominate him. As a matter of fact, David seems to need fictions not only in his professional life but in the whole of his existence: he understands things through “the blending of experience and imagination” (p. 376). For instance, Juliet John draws attention to the protagonist’s tendency to view other characters as “heroes and villains”, casting them “in melodramatic roles” and therefore often failing to recognize their true nature (2003, p. 178). This naiveté finds its counterpart in the cynical Steerforth, whose personal development is not as ‘pure’ as David’s, at least apparently: the main difference between the two characters basically seems to be that Steerforth is overtly conscious of being influenced by other people’s opinions of both himself and his works, while David is not.

In the novel’s dialectics of enchantment and disenchantment, thus, David’s domestic and professional experience corroborates the mainstream discourses and the structures of normativity, which do not correspond to his personal inclinations and desires. The possibility of success is reconsidered, and the subtexts suggest it is attainable whenever one is capable of accepting its limitations, renouncing to one’s true fulfilment.

The plurivocal quality of *David Copperfield* has been highlighted by various scholars, such as John Jordan (1985), James Kincaid (1971) and Raymond Palmer (1997). In some cases,

succes este reconsiderată și subtextul sugerează că se poate atinge de fiecare dată când suntem capabili să ne acceptăm limitele, renunțând la împlinirea adevărată.

Calitatea plurivocă a lui *David Copperfield* a fost evidențiată de diverși învățați, cum ar fi John Jordan (1985), James Kincaid (1971) și Raymond Palmer (1997). În unele cazuri, subtextul social al romanului a fost definit drept comentariul lui Dickens asupra părerilor naratorului. De exemplu, Hughes identifică cel puțin două voci distincte în text, a naratorului și a autorului: cea de-a doua "aruncă îndoiala asupra adecvării interpretării" (a lui David adult) (1974, p. 90). Totuși, niciun element din text nu indică spre „poziția” lui Dickens față de evenimentele narate: păreri alternative apar întotdeauna într-un context ficțional, astfel încât „vocea autorului” nu poate fi identificată ușor. Mai degrabă, este posibil să se presupună că *David Copperfield* combină diferite discursuri. Palmer comentează referitor la roman:

Într-un sens, *David Copperfield* este cel mai istoric roman al lui Dickens. Conștiința sa istorică este duală. În exorcismul său din episodul cu fabrica și în reprezentarea căsătoriei victoriene, pătrunde cel mai adânc decât oricare dintre romanele sale în istoria personală a autorului. Dar în caracterizarea lui Steerforth și în motivul elaborat al imagisticii epavei care rezultă din caracterizare, *David Copperfield* creează un comentariu intens asupra exploatării de clasă din Anglia. El oferă o avertizare puternică a direcției pe care o ia istoria epocii. *David Copperfield* este unul dintre cele mai heteroglosice romane ale lui Dickens. Voile fiecărei clase a societății victoriene sunt reprezentate și acele voci interacționează în ceea ce privește relația de putere (1997, p.49).

Discursul referitor la relațiile de putere pe care le identifică Palmer în *David Copperfield* se referă atât la probleme de clasă cât și de gen, așa cum este clar din figurile lui Murdstone și Betsey Trotwood. Dar se poate spune că romanul se concentrează în mod critic pe instituții numai într-un mod marginal,

the social subtext of the novel has been defined Dickens' comment on his narrator's beliefs. For instance, Hughes identifies at least two distinct 'voices' in the text, among which are the narrator's and the author's: the latter would "cast doubt upon the adequacy of [adult David's] interpretation" (1974, p. 90). Yet, no element in the text points to Dickens' 'position' towards the events narrated: the alternative views always emerge in a fictional context, so that 'the voice of the author' cannot be easily identified. Rather, it is possible to assume that *David Copperfield* combines different discourses. Palmer comments about the novel:

In a sense, *David Copperfield* is Dickens' most historical novel. Its historical consciousness is two-pronged. In its exorcism of blacking factory episode and in the representation of Victorian marriage, it dwells more closely than every other of his novels on its author's personal history. But in its characterization of Steerforth and in the elaborate motive of shipwreck imagery that emerges out of that characterization, *David Copperfield* creates and intense commentary on England's class exploitation. It offers a harsh warning about the direction that the history of the Victorian age is taking. *David Copperfield* is one of Dickens's most heteroglossic novels. The voices of every class of Victorian society are represented, and those voices interact in terms of power relationships (1997, p.49).

The discourse on power relationships that Palmer rightly emphasizes in *David Copperfield* concerns both class and gender issues, as is clear from the figures of Murdstone and Betsey Trotwood. But the novel might be said to critically focus on institutions only in a marginal way, since school, church and government are discussed mainly through their common 'root', the family. The power discourse becomes even more central in another of Dickens' novels, written in 1860-61 – at the end of the 'decade of illusions'. *Great Expectations* has many points of contact with *David Copperfield*: both texts are *Bildungsromane* and the only novels Dickens wrote employing a retrospective first person

deoarece școala, biserica și guvernul sunt discutate în special prin „rădăcina” lor comună, familia. Discursul de putere devine central și într-un alt roman al lui Dickens, scris în 1860-61 – la sfârșitul ‘deceniului iluziilor’. *Marile Speranțe* are multe puncte de contact cu *David Copperfield*: ambele texte sunt *Bildungsroman* și singurele romane pe care Dickens le-a scris folosind narațiunea retrospectivă la persoana întâi.² *David Copperfield* și *Marile Speranțe* se referă la modelarea subiectivității în lumina relațiilor de putere, dar în termeni diferiți: cel de-al doilea roman accentuează rolul capitalismului în stabilirea modelelor ierarhice. Fiecare personaj din *Marile Speranțe* este definit clar printr-un „lanț de comandă” și trebuie să răspundă unui set specific de reguli. Echilibrul social se bazează pe relațiile de putere care sunt determinate de doi factori de bază: statutul social (adică banii) și genul. Un fel de compendiu al acestor idei ale deceniului său, *Marile Speranțe* propune o recitare mai critică a „visului burghez”.

Bani și subiectivitate în *Marile Speranțe*

Marile Speranțe pare să se potrivească construcției culturale de bani și succes ușor de obținut. Nimănui nu îi este refuzată partea de bogăție, nici chiar infractorul deportat Magwitch, care se dovedește în final binefăcătorul misterios al lui Pip.

Deși posesorul unei mari averi, Magwitch este de fapt o victimă a sistemului (așa cum sugerează și referința biblică a prenumelui său, Abel); incapabil să se conformeze normelor societății, este radical discolat din centrul imperial, un semn al modului în care “[...] coeziunea depinde de excludere” (Gallagher și Greenblatt, p.180). Subjugat de structurile disputelor, capătă o dominație psihologică asupra lui Pip. Relațiile similare de putere se referă la majoritatea personajelor din *Marile Speranțe*: potrivit lui J. Tambling, “[...] *Marile Speranțe* se recunoaște clar că este despre crearea identităților, impuse de sus în jos, de la oprimator la cei oprimați” (1986, p. 130). ‘Funcția dublă’ oprimator/oprimat privește fiecare personaj din roman, cu

narrative.⁶ *David Copperfield* and *Great Expectations* deal with the shaping of subjectivity in light of power relationships, but in different terms: the latter novel emphasizes the role of capitalism in establishing hierarchical models. Every character in *Great Expectations* is clearly defined through a ‘chain of command’, and must respond to specific sets of rules. Social equilibrium is based on power relationships, which are determined by two basic factors: social status (that is, money) and gender. A sort of compendium of the ideas of its decade, *Great Expectations* proposes a more critical re-reading of the ‘bourgeois dream’.

Money and subjectivity in *Great Expectations*

Great Expectations might seem to fit the cultural construction of easily attainable money and success. Nobody is denied a share of wealth, not even the deported criminal Magwitch, who turns out to be Pip’s mysterious benefactor.

Although owner of a great fortune, Magwitch is basically a victim of the system (as the biblical reference in his first name, Abel, seems to suggest); unable to conform to the norms of society, he is radically dislocated from the imperial centre, a sign of how “[...] cohesion depends on exclusion” (Gallagher and Greenblatt, p.180). Subjugated by the structures of contention, he temporarily acquires a material and psychological dominion on Pip. Similar power relationships concern most characters in *Great Expectations*: as J. Tambling notes, “[...] *Great Expectations* certainly recognises itself to be about the creation of identities, imposed from higher to lower, from oppressor to oppressed” (1986, p. 130). The ‘double function’ oppressor/oppressed concerns every figure in the novel, except Pip. Throughout his life, Pip’s role is always that of the “subject subject” (Morris 1991, p. 108) and even in the relationship with his servant, Pip has to admit “the severity of [his] bondage to that taskmaster” and “the degrading shifts to which [he] was constantly driven to find him employment” (p. 227).

excepția lui Pip. De-a lungul vieții sale, rolul lui Pip este întotdeauna acela de “subiect subiect” (Morris 1991, p. 108) și chiar în relația cu servitorul său, Pip trebuie să recunoască „severitatea legăturii sale de acel supraveghetor” și “salturile degradante la care a fost constant supus în timpul angajării sale” (p. 227).

Formarea personală a lui Pip dezvăluie modul în care diverse constructe sociale pot dezvolta dezvoltarea de sine și percepția. Începutul romanului *Marile Speranțe* corespunde noii conștiințe aproape epifanice a lui Pip în ceea ce privește “identitatea lucrurilor [...]” (p. 5). Tânărul băiat capătă conștiința poziției sale din standardele societății: faptul că este orfan, face ca situația sa familială să fie neconvențională. El nu are autoritate părintească,³ dar libertatea sa potențială de regulile familiei se transformă într-o opresiune și mai mare: majoritatea personajelor ‘adulte’ par să se simtă îndreptățite și exercită un control asupra lui, dezvăluind un tip de nevoie de a-i lua independența. Excluderea lui Pip din schemele oficiale – el trăiește într-o familie în care nu a fost născut – este imediat aparentă la începutul romanului, în procesul său de autonomire. Protagonistul decide să își scurteze numele, Philip Pirrip, la “Pip”. Așadar, el renunță la fostul proces de identificare și conexiune cu părinții săi pentru a căpăta un nou ‘sine’. Totuși, numele său este numai o simplificare a celui întreg, o prescurtare copilărească: ieșit de sub autoritatea părintească, identitatea copilului apare diminuată.

Actele succesive de numire îi sunt impuse lui Pip de alte personaje și reflectă schimbarea sa în ceea ce privește condițiile sociale și economice. Herbert ‘botează’ noul sine al lui Pip și noul sine (bogat) cu numele “Händel” (p.164). Mai precis, “Händel” nu înlocuiește numele micșorat “Pip”; este folosit pur și simplu ca o alternativă. Una dintre condițiile pentru donația neașteptată și misterioasă de bani, de fapt, este că Pip ași păstrează porecla; aceasta sugerează cumva că, în ciuda

Pip’s personal formation is particularly revealing of how various social constructs can influence self- development and perception. The incipit of *Great Expectations* corresponds to Pip’s almost epiphanic new awareness of “the identity of things [...]” (p. 5). The young boy is acquiring consciousness of his position out of the standards of society: his being an orphan makes his domestic situation unconventional. He lacks parental authority,⁷ but his potential freedom from family rules turns into a greater oppression: most ‘adult’ characters seem to feel legitimated and exercise control over him, revealing a sort of urge to deprive him of his independence. Pip’s exclusion from official schemes – he lives in a family in which he was not born – is soon apparent in the beginning of the novel, in his process of self-naming. The protagonist decides to shorten his name, Philip Pirrip, into “Pip”. Thus, he renounces a former process of identification and a connection with his parents in order to acquire a new ‘self’. His name, nonetheless, is only a simplification of the complete one, a childish reduction: out of the range of parental authority, the identity of the child appears diminished.

Successive acts of naming are imposed on Pip by other characters, and reflect his change in social and economic conditions. Herbert ‘christens’ Pip’s new (and rich) self with the name “Händel” (p.164). To be precise, “Händel” does not substitute the diminishing name “Pip”; it is merely used as an alternative. One of the conditions of the sudden and mysterious money donation, in fact, is that Pip maintains his nickname; this somehow suggests that, despite the economic change, past experiences can still determine the future, and the original situation is hardly modifiable.

Indeed, in *Great Expectations* any definitive social evolution appears disallowed. Pip experiences moral growth but no real social change. Class differences appear insurmountable, as many passages of the novel seem to imply. In the first place, poverty seems to correspond to a specific physical conformation. Estella recognizes it in Pip’s

schimbării economice, experiențele trecute pot încă să determine viitorul, iar situația originală nu poate fi modificată.

Într-adevăr, în *Marile Speranțe* orice evoluție socială definitivă pare nepermisă. Pip experimentează dezvoltarea morală dar fără vreo modificare socială reală. Diferențele de clasă apar insurmontabile, așa cum par să sugereze multe dintre fragmentele textului. În primul rând, sărăcia înseamnă a corespunde unei anumite conformații fizice. Estella recunoaște acest lucru în aspectul lui Pip; constituția lui Joe îl face să pară ridicol în hainele sale de vacanță, în care era "mai degrabă o sperietoare în sensul bun al cuvântului, decât orice altceva" (p. 23). Dar chiar și învățăturile religioase învățate la școală pot fi interpretate ca îndepărtare de orice formă de schimbare:

Nici noțiunile mele despre pozițiile teologice de care mă lega catehismul meu nu erau deloc precise; deoarece am o amintire vie pe care presupun că declarația mea că voi merge la fel în toate zilele vieții mele mă ținea sub obligația de a merge prin sat de la casa noastră într-o anumită direcție [...] (p. 41)

Experiența lui Pip ca un gentleman este presărată de la început cu reveniri constante la condiția sa anterioară. O fază a involuției este în special perceptibilă când protagonistul revine la Satis House, și se simte un „băiat obișnuit” din nou (p. 87) care îi făcea vizite frecvente Domnișoarei Havisham. Călătoria acasă îi aduce imediat pe Pip înapoi în călătoria sa; el împarte cnapeaua cu niște condamnați, iar amintirea lui Magwitch îl invadează împreună cu teama asociată acelei întâlniri. Mai târziu, Magwitch apare efectiv la Londra, prefigurând o nouă revenire la scenariul care deschide romanul. Primă întâlnire dintre cele două personaje este parțial reprodusă; condamnatul spune că Pip este proprietatea lui, el l-a cumpărat literalmente cu banii lui și poate dispune de viața lui. Magwitch exercitase deja o putere similară asupra protagonistului, dar prin violență și amenințări; abuzurile care caracterizează copilăria lui Pip sunt înlocuite de o altă formă

appearance; similarly, Joe's constitution makes him look ridiculous in his holiday clothes, in which "he was more like a scarecrow in good circumstances, than anything else" (p. 23). But even the religious precepts taught at school can be interpreted as dissuasion from any form of change:

Neither, were my notions of the theological positions to which my Catechism bound me, at all accurate; for, I have a lively remembrance that I supposed my declaration that I was to 'walk in the same all the days of my life,' laid me under an obligation always to go through the village from our house in one particular direction [...] (p. 41)

Pip's experience as a gentleman is spotted from the beginning by constant returns to his previous condition. A phase of involution is especially perceivable when the protagonist returns to Satis House, and feels again the "common boy" (p. 87) who paid his regular visits to Miss Havisham. The journey home immediately brings Pip back to his childhood; he shares the coach with some convicts, and the memory of Magwitch invades him together with the fear associated to that encounter. Later, Magwitch actually appears in London, prefiguring a new return to the scenario which opens the novel. The first meeting between the two characters is in part reproduced; the convict says he 'owns' Pip, he has literally bought him with his money and can dispose of his life. Magwitch had already exercised a similar power over the protagonist, but through violence and menace; the abuses which characterize Pip's childhood are substituted by another and subtler form of control in adult age – money.

Therefore, nothing has really changed: all Pip could attain since his childhood was merely a new appearance. After becoming a gentleman, he is dominated by different structures, which do not oppress him less than the domestic dynamics of his early days. He has bought a fashionable suit, "an article much in vogue among the nobility and gentry" (p. 141), but as Morris comments, "the text presents [Pip's] transformation as a gentleman

mai subtilă de control la vârsta adultă - banii.

Așadar, nimic nu s-a schimbat de fapt: tot ce a putut realiza Pip din copilăria sa era o nouă înfățișare. După ce devine un, este dominat de structuri diferite, care nu îl oprină mai puțin decât dinamica domestică a zilelor de demult. El și-a cumpărat un costum la modă, “un articol foarte în vogă printre nobili” (p. 141), dar, așa cum comentează Morris, “textul prezintă transformarea lui Pip ca gentleman ca o simplă cumpărare a unui stil adecvat de afișare” (1991, p. 114). Pip își modelează noua identitate printr-o fațadă, într-un mediu căruia îi lipsesc valorile autentice: aici, ipocrizia socială apare mai persuasivă decât în *David Copperfield*.

Banii reprezintă de fapt protagonistul real din *Marile Speranțe*: ei determină experiențele și relațiile personale. În acest sens, atitudinea lui Pumblechook față de Pip este exemplară, deoarece se schimbă diametral când tânărul își modifică statutul social. La început, el îl compara pe băiat cu animalele, în special cu cele comestibile, exprimându-și superioritatea de statut și sugerând că ar fi capabil de ‘canibalism social’; mai târziu i se adresează tânărului cu respect și afecțiune.

Ideea de canibalism social re apare în forme diverse: lui Pip i se cere adesea să renunțe la propriul eu pentru a se adapta standardelor sociale, chiar prin anihilare fizică – pare că ordinea ar putea fi restabilită dacă ar muri (la fel ca și părinții săi):

Și apoi sora mea a intrat într-un catalog al tuturor bolilor de care eu eram vinovat [...] și toate momentele când aș dori să fiu în mormânt, iar eu refuzam cu încăpățănare să merg acolo. (p. 27).

Discutând utilitatea socială a indivizilor, Foucault subliniază modul în care se așteaptă ca oamenii să lucreze, să producă sau să consume; alți oameni se așteaptă să moară pur și simplu (1988, p. 152). Pip, încă viu, devine „dușmanul nimănui ci numai al lui” (p. 76). El este atât indigent cât și orfan, așadar dublu incoerent cu corpul social și cu mecanismele sale. Marginalitatea sa este adesea asociată cu

as merely buying the appropriate style of display” (1991, p. 114). Pip shapes his new identity through a facade, in an environment devoid of authentic values: here, social hypocrisy appears even more pervasive than in *David Copperfield*.

Money is actually the real protagonist of *Great Expectations*: it determines personal experiences and relationships. In this sense, Pumblechook’s attitude towards Pip is exemplary, as it changes diametrically when the young man changes his social status. First, he used to compare the boy to animals, especially edible ones, thus expressing his superiority of status and suggesting he would be capable of ‘social cannibalism’; later, he addresses the young man with respect and affection.

The idea of social cannibalism re-emerges in various forms: Pip is often asked to renounce his true self in order to homogenize to social standards, even by physical annihilation – it seems that order might be re-established if he died (just like his parents):

And then [my sister] entered on a fearful catalogue of all the illnesses I had been guilty of [...] and all the times she had wished me in my grave, and I had contumaciously refused to go there. (p. 27).

Discussing the social utility of individuals, Foucault underlines how some people are expected to work, produce, or consume; some other people are just expected to die (1988, p. 152). Pip, “contumaciously” still alive, becomes “nobody’s enemy but his own” (p. 76). He is both indigent and an orphan, therefore doubly incoherent with the social body and its mechanisms. His marginality is often associated with that of another category of ‘deviants’:

As to me, I think my sister must have had some general idea that I was a young offender whom an Accoucheur Policemen had taken up (on my birthday) and delivered over to her, to be dealt with according to the outraged majesty of the law. I was always treated as if I had insisted on being born, in opposition to the dictates of reason, religion, and morality, and

aceea a unei alte categorii de 'devianți':

În ceea ce mă privește, cred că sora mea avea o idee că eram un tânăr infractor pe care îl luase un polițist (de ziua mea și îl predase ei, să îl trateze în conformitate cu maiestatea excesivă a legii. Eram întotdeauna trata ca și când insistasem să mă nasc, în opoziție cu judecata, religia și moralitatea și împotriva argumentelor de la cei mai buni prieteni ai mei. Chiar când aveam un nou costum de haine, croitorul avea ordine să îl facă într-un mod reformativ și sub nicio formă să mă lase să îmi folosesc membrele. (p. 23)

Nu numai doamna Gargery pare să îl considere un condamnat, dar Pip îi și respectă punctul de vedere. În copilărie, el credea adesea că merită închisoarea; când crește, încă își judecă alegerile cu mare severitate. Naratorul matur Pip "nu se desparte niciodată de acuzațiile care îi sunt aduse la petrecerea evenimentului și apoi";⁴ auto-condamnarea sa frecventă poate fi interpretată ca o expresie a unui simț de vină socială inerent claselor sărace. Potrivit lui Rawlings, ar putea reprezenta și o consecință a unei dispute interioare:

Pip vede adevărul din lucruri; el s-a născut cu o furie pentru justiție și un angajament pentru păstrarea și formarea eului, el este torturat de vină, dar vedem că vina este rezultatul încercării sale de a integra vocile disonante ale adevăratului eu și falsului supereu (1994, p.85).

Adevăratul eu al lui Pip apare uneori, revelând ipocrizie și afectare în discursurile altor oameni: în special când era copil, nu a învățat câteva dintre convențiile sau codurile sociale pe care ar trebui să le accepte – el observă de exemplu, cât de fals o felicită oamenii pe sora sa „că l-a crescut cu mâna” (p. 9). Ca adult, percepe un fel de control extern asupra vieții sale zilnice, dar sursa acelui control rămâne adesea neidentificabilă. De exemplu, când merge în Londra, Pip pare să simtă ochii instituției asupra lui, ca și când ar fi fost un fel de Panopticon:

Vedeam marele dom negru al Sfântului Paul uitându-se la mine din spatele unei

against the dissuading arguments of my best friends. Even when I was taken to have a new suit of clothes, the tailor had orders to make them like a kind of Reformatory, and on no account to let me have the free use of my limbs. (p. 23)

Not only Mrs. Gargery seems to consider him a convict, but also Pip complies with her point of view. In his childhood, he often believes he deserves prison; when he grows up, he still judges his choices with great severity. The mature narrator Pip "never dissociates himself from the accusations he plies on himself at the time of the event happening, and afterwards";⁸ his frequent self-condemnation can be interpreted as expression of the sense of social guilt inherent to the poor classes. According to Rawlings, it might also represent a consequence of an interior dispute:

Pip sees the truth of things; he is born with a rage for justice and a commitment to the preservation and nurture of the ego; he is racked with guilt, but we see that the guilt is the result of his attempt to integrate the dissonant voices of true ego and false superego (1994, p.85).

Pip's true ego emerges at times, highlighting hypocrisy and affectation in other people's discourses: especially when he is a child, he has not learnt some of the conventions or social codes he should accept – he notices, for example, how falsely people praise his sister for having "brought [him] up by hand" (p. 9). As a grown-up, he perceives some sort of external control on his everyday life, but the source of that control often remains unidentifiable. For example, while walking in London, Pip seems to feel the institution's eyes on him, as if he were in a sort of Panopticon:

I saw the great black dome of Saint Paul's bulging at me from behind a grim stone building which a bystander said was Newgate Prison (p. 152).

Political and religious forces appear anonymous and, as a consequence, any reaction can appear useless. However, as Newton notices (1990), the image of a faceless power needs to be further defined. Ideological

clădiri vechi de piatră despre care un trecător spunea că era Închisoarea Newgate (p. 152).

Forțele politice și religioase par anonime și, în consecință, orice reacție poate părea inutilă. Totuși, așa cum remarcă Newton (1990), trebuie definită imaginea unei puteri fără față. Influențele ideologice nu sunt complet nespecificate: chiar dacă sursa lor nu este identificabilă, ele au cu siguranță conotații de gen. Instituțiile au fost (și încă sunt) deținute de bărbați. Identitatea se formează nu numai prin statut social și influențe externe: eschivarea de clasă își are rădăcina într-o altă dinamică de bază a puterii, relația dintre cele două sexe. Autoritatea bărbaților și femeilor diferă nu numai ca scop, ci și ca țeluri și este aparentă în textul romanului *Marile Speranțe*. Naratorul pare să comploteze în procesele violente ale normalizării Doamnei Joe, Domnișoarei Havisham și Estellei și pentru a sprijini discursul ideologic general referitor la diferențele de gen. Se poate spune că naratorul din *Marile Speranțe* sprijină un discurs care neagă orice formă de autoritate sau temperament individual la femei. Doamna Joe, Domnișoara Havisham și Estella își exprimă eul în diverse moduri și, în consecință, devin o sursă de haos și daune. Energia feminină pare să fie numai distructivă: numai un proces similar și contrar de devastare a eurilor lor poate restabili norma, reexprima superioritatea masculină.

În concluziile sale, *Marile Speranțe* nu neagă complet ideile generale ale deceniului iluziilor. Într-o schiță precedentă, romanul se sfârșea cu dispariția „marii așteptări” pentru Pip; textul publicat, în schimb, deschide calea către alte șanse de transformare în concordanță cu noțiunea posibilităților universale de împlinire personală. Se poate spune, așadar, că sfârșitul parțial fericit demonstrează “implicarea radicală a lui Dickens, a cititorilor său și a instituțiilor romanului [...] cu procesele [...] controlului social” (Cordery 1998, p. 82). Trebuie să ne amintim că *Marile Speranțe* este produsul omului public, “o celebritate ale cărui romane

influences are not completely unspecified: even if their specific source is not identifiable, they are certainly gender-connotated. Institutions were (and still are) held by men. Identity is formed not only through social status and external influences: class prevarication is rooted in another basic power dynamic, the relationship between the two sexes. Male and female authority differs not only in scope but also in its aims, and this is apparent in the text of *Great Expectations*. The narrator seems to connive in the violent processes of Mrs. Joe, Miss Havisham and Estella’s ‘normalization’ and to support the mainstream ideological discourse on gender differences. All in all, the narrator of *Great Expectations* might be said to support a discourse which denies any form of authority or individual temper in women. Mrs. Joe, Miss Havisham and Estella assert their egos in different modalities and, consequently, become a source of chaos and damage. Female energy appears to be only destructive: only a similar and contrary process of devastation of their selves can re-establish the ‘norm’, re-asserting male superiority.

In its conclusions, *Great Expectations* does not completely refute the mainstream ideas of the decade of illusions. In a preceding draft, the novel ended with the disappearance of any ‘great expectation’ for Pip; the published text, instead, opens the way to other chances of transformation, in tune with the notion of universal possibilities of personal fulfilment. The partial happy ending, thus, can be said to demonstrate the “radical entanglement of Dickens, his readers, and the institutions of the novel [...] with the processes of [...] social control” (Cordery 1998, p. 82). It should be remembered that *Great Expectations* is the product of a public man, “a celebrity whose novels were consumed by a huge cross-section of Victorian readers and whose words became among the most influential public utterances on moral and social matters” (Federico 2003, p.78). It is clear, then, that Dickens could not completely free himself from a degree of idealization that his readers expected from him – supposing this might have been his objective.

au fost consumate de o secțiune transversală a cititorilor victorienți ale căror cuvinte au ajuns printre cele mai puternice afirmații publice referitoare la probleme morale și sociale” (Federico 2003, p.78). Este apoi clar că Dickens nu a putut să se elibereze complet de un anumit nivel de idealizare pe care cititorii săi îl așteptau de la el – presupunând că acesta era obiectivul lui.

Acesta este și unul dintre motivele pentru care credințele personale ale lui Dickens nu ar trebui căutate în ficțiunea sa. Nu se poate exclude că unele idei exprimate în roman au trecut prin procesul de adaptare sau simplificare pentru a corespunde gustului public. Unele abordări critice tind să identifice părerile autorului referitoare la părerile lui David, ale lui Pip sau ale altor personaje. De fapt, am comite o eroare uriașă dacă am confunda statutul ontologic al autorului și naratorului: vocea lui Dickens nu este a lui David sau a altui personaj și nu poate fi determinată în romane. Ceea ce pare relevant este că fiecare ficțiune reprezintă nu numai pe autorul său, ci și gustul său literar public și general. Înțelegând seama de acest context, vom putea înțelege mai bine climatul general și vocile marginale.

David Copperfield și *Marile Speranțe* au o valoare istorică pentru numărul de dovezi documentare pe care le includ; ele prezintă două microcosmosuri (ficționale) care intră într-o relație dialectică cu discursul principal propus de instituțiile engleze. Sunt zone tulburi, în care apar multiple voci; viziuni particulare ale suprafeței lumii prin demarcarea de viziunile lumii și practici sociale comune. Complexitatea acestui dialog intern al textului cu sine este evidentă: de exemplu, David se disciplinează, aparent inconștient de respectarea judecăților standard; Pip, în schimb, pare să fie conștient de cel puțin unele dintre forțele externe care îi determină construcția. Dar, în același timp, el pare să valideze schemele sociale restrictive, pe care le aplică sieși, prin dezaprobarea constantă a propriului comportament. Ambele romane, așadar, sunt construite în jurul

This is also one of the reasons why Dickens’ personal beliefs should not be sought in his fiction. It cannot be excluded that some ideas expressed in the novel underwent procedures of ‘adaptation’ or simplification in order to meet public taste. Some critical approaches tend to identify the author’s views with David’s, Pip’s, or other characters’ opinions. Actually, we would be committing a serious error if we confused the ontological status of author and narrator: Dickens’ voice is not David’s, or any other character’s, and cannot be determined in the novels. What seems relevant is that every fiction represents not only its author, but also its public and general literary taste. Keeping this whole context in mind also means being able to better understand both the mainstream climate and the marginal voices.

David Copperfield and *Great Expectations* have an historical value also for the amount of documentary evidence they include; they present two (fictional) microcosms which enter into a dialectic relationship with the main discourse proposed by the English institutions. There are blurred areas, in which multiple voices emerge contemporarily; particular visions of the world surface by demarcation over other world visions, and common social practices. The complexity of this internal dialogue of the text with itself is evident: for example, David disciplines himself, apparently unaware of responding to standard judgments; Pip, instead, seems to be conscious of at least some of the external forces that determine his self-fashioning. But, at the same time, he seems to validate social restrictive schemes, which he also applies to himself, for instance, through constant disapproval of his own behaviour. Both novels, therefore, are constructed around a many-sided succession of voices and opinions: multiple discourses intertwine, emphasizing that there is no monologic reading of reality. Through this procedure, Dickens does not appear to convey any particular idea apart from one: reality, history and society are polyphonic.

The analysis of *David Copperfield* and *Great Expectations* seems to open the way to

sucesiunii multiple de voci și opinii: se împletesc multiple discursuri, subliniind că nu există o citire monologă a realității. Prin acest procedeu, Dickens nu pare să se conformeze unei idei particulare, cu excepția uneia: realitatea, istoria și societatea sunt polifonice.

Analiza romanelor David Copperfield și Marile Speranțe pare să deschidă calea spre noi întrebări decât să furnizeze un răspuns clar. Totuși, probabil, găsirea unor răspunsuri clare într-o citire contextuală a ficțiunii implică un nou sistem de gândire a celui vechi și generează o altă schemă. Dacă păstrăm un anumit nivel de imparțialitate, putem numai să încercăm să ținem evidența acelor influențe pe care modalitățile noastre prestabilite de percepție ne permit să le identificăm; modalități care sunt influențate de presupunerile comune care pot constrânge o femeie critic italian care trăiește în secolul al XXI-lea.

Bibliografie

Alter, Robert. "Fielding și utilizările stilului". *ROMANUL: Forum despre Ficțiune* I.1 (1967): 53-63.

Anger, Suzy. 2001. *Cunoașterea Trecutului: Literatura și Cultura Victoriană*. Ithaca, New York: Cornell U.P.

Balzac, Honoré de. 1865. *Scènes de la vie de province: illusions perdues*. Paris: Lévy. 2 vol.

Brontë, Charlotte. 1853. *Villette*. Leipzig: Tauchnitz. 2 vol.

Brooks, Peter. "Repetiția, Represiunea și Revenirea: Marile Speranțe și studiul subiectului", in *Marile Speranțe. Eseuri critice contemporane*. Ed. Roger D. Sell (Basingstoke: Macmillan, 1994), 98-100.

Cordery, Gareth. "Foucault, Dickens, și David Copperfield". *Literatura și Cultura Victoriană* 26.1 (1998): 71-85.

Dickens, Charles. 1867. *Istoria personală a lui David Copperfield*. Boston: Ticknor și Fields.

new questions rather than provide any definite answer. Yet, probably, finding definite answers in a contextual reading of fiction would imply imposing a new system of thought on a former one and generating another scheme. If we are to keep some degree of impartiality, we can only try and keep track of those influences that our pre-established modalities of perception allow us to identify; modalities that, for what concerns this contribution, are influenced by the common assumptions that can constrain a female Italian scholar living in the XXI century.

Bibliography

Alter, Robert. "Fielding and the Uses of Style". *NOVEL: A Forum on Fiction* I.1 (1967): 53-63.

Anger, Suzy. 2001. *Knowing the Past: Victorian Literature and Culture*. Ithaca, New York: Cornell U.P.

Balzac, Honoré de. 1865. *Scènes de la vie de province: illusions perdues*. Paris: Lévy. 2 vols.

Brontë, Charlotte. 1853. *Villette*. Leipzig: Tauchnitz. 2 vols.

Brooks, Peter. "Repetition, Repression and Return: *Great Expectations* and the Study of Plot", in *Great Expectations. Contemporary Critical Essays*. Ed. Roger D. Sell (Basingstoke: Macmillan, 1994), 98-100.

Cordery, Gareth. "Foucault, Dickens, and David Copperfield". *Victorian Literature and Culture* 26.1 (1998): 71-85.

Dickens, Charles. 1867. *The Personal History of David Copperfield*. Boston: Ticknor and Fields.

Dickens, Charles. 1994. *Great Expectations*. Harmondsworth: Penguin.

Federico, Annette R. "'David Copperfield' and the Pursuit of Happiness". *Victorian Studies* 46.1 (2003): 69-95.

Foucault, Michel. 1988. *Technologies of the Self: a Seminar with Michel Foucault*. Amherst: University of Massachusetts

- Dickens, Charles. 1994. *Marile Speranțe*. Harmondsworth: Penguin.
- Federico, Annette R. "David Copperfield' și Căutarea Fericirii". *Studii Victoriene* 46.1 (2003): 69-95.
- Foucault, Michel. 1988. *Tehnicile sinelui: un seminar cu Michel Foucault*. Amherst: Editura Universității Massachusetts.
- Foucault, Michel. 2004. *Anormal: Cursuri la Collège de France, 1974-1975*. Eds. Valerio Marchetti și Antonella Salomoni, trans. Graham Burchell. New York: Picador.
- Gallagher, Catherine și Stephen Greenblatt. 2000. *Practicarea noului istoricism*, Chicago și Londra: Editura Universității din Chicago.
- Gaskell, Elizabeth C. 1855. *Nord și Sud*. Leipzig: Tauchnitz.
- Giedion, Sigfried. 1967. *Spațiu, Timp și Arhitectură: Dezvoltarea unei noi Tradiții*. Editura Universității Cambridge (MA): Editura Universității Harvard.
- Glen, Heather. 2004. *Charlotte Brontë: Imaginația Istoriei*. Oxford: Oxford U.P.
- Herder, Johann G. 1830. *Johann Gottfried Herder Sämtliche Werke*, Stuttgart und Lubingen: Cotta. Vol. 17.
- Hughes, Felicity. "Complexitatea narativă din *David Copperfield*". *ELH* 41.1 (1974): 89-105.
- John, Juliet. 2003. *Eroii negativi ai lui Dickens: Melodrama, Personaj, Cultura Populară*. Oxford: Oxford U.P.
- Jordan, John O. "Subtextul social al lui David Copperfield". *Studii Anuale despre Dickens* 14 (1985): 61-92.
- Kincaid, James R. 1971. *Dickens și Retorica Râsului*. Oxford: Editura Clarendon.
- Mills, John S. 1867. *Utilitarianism*. Londra: Longmans.
- Morris, Pam. 1991. *Conștiința de clasă a lui Dickens: O părere marginală*. Londra: MacMillan.
- Newton, Judith. "Noul și vechiul istoricism: 'Charles Dickens întâlnește marxismul, feminismul și pe Foucault de pe Coasta
- Press.
- Foucault, Michel. 2004. *Abnormal: Lectures at the Collège de France, 1974-1975*. Eds. Valerio Marchetti and Antonella Salomoni, trans. Graham Burchell. New York: Picador.
- Gallagher, Catherine and Stephen Greenblatt. 2000. *Practicing New Historicism*, Chicago and London: University of Chicago Press.
- Gaskell, Elizabeth C. 1855. *North and South*. Leipzig: Tauchnitz.
- Giedion, Sigfried. 1967. *Space, Time and Architecture: the Growth of a New Tradition*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Glen, Heather. 2004. *Charlotte Brontë: the Imagination in History*. Oxford: Oxford U.P.
- Herder, Johann G. 1830. *Johann Gottfried Herder Sämtliche Werke*, Stuttgart und Lubingen: Cotta. Vol. 17.
- Hughes, Felicity. "Narrative Complexity in *David Copperfield*". *ELH* 41.1 (1974): 89-105.
- John, Juliet. 2003. *Dickens's Villains: Melodrama, Character, Popular Culture*. Oxford: Oxford U.P.
- Jordan, John O. "The Social Subtext of David Copperfield". *Dickens Studies Annual* 14 (1985): 61-92.
- Kincaid, James R. 1971. *Dickens and the Rhetoric of Laughter*. Oxford: Clarendon Press.
- Mills, John S. 1867. *Utilitarianism*. London: Longmans.
- Morris, Pam. 1991. *Dickens's Class Consciousness: a Marginal View*. London: MacMillan.
- Newton, Judith. "Historicisms New and Old: 'Charles Dickens' Meets Marxism, Feminism, and West Coast Foucault". *Feminist Studies* 16.3 (1990): 449-70.
- Palmer, William J. 1997. *Dickens and New Historicism*. New York: St. Martin's Press.
- Poovey, Mary. 1988. *Uneven Developments: the Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England*. Chicago: University of Chicago Press.

- de Vest". *Studii Feministe* 16.3 (1990): 449-70.
- Palmer, William J. 1997. *Dickens și noul istoricism*. New York: Editura St. Martin.
- Poovey, Mary. 1988. *Dezvoltări inegale: lucrarea ideologică a genului în Anglia epocii victoriene de mijloc*. Chicago: Editura Universității din Chicago.
- Pugliatti, Paola and Alessandro Serpieri (Eds). 2008. *Scene ale Renașterii Englezești. De la Canon la Margini*. Bern: Peter Lang.
- Rawlings, Jack P. "Marile Speranțe: Trădarea Copilului", in *Marile Speranțe. Eseuri critice contemporane*. Ed. Roger D. Sell (Basingstoke: Macmillian, 1994), 79-97. Repr. din *Studii din Literatura Engleză 1500-1900*, 23 (1983).
- Richards, Thomas. 1991. *Cultura în Anglia Victoriană: Publicitate și Spectacol, 1851-1914*. Stanford: Editura Universității Stanford.
- Said, Edward W. 1983. *Lumea, Textul și Critica*. Cambridge: Harvard U.P.
- Tambling, Jeremy. "Legat de închisoare: Dickens și Foucault". *Eseuri din Criticism* 36.1 (1986): 11-31.
- Titolo, Matthew. "Povestea Vânzătorului: Liberalism, Responsabilitate, și Mimesis in 'David Copperfield'". *ELH* 70.1 (2003): 171-95.
- Watt, Ian. 1957. *Apariția Romanului*. Berkeley: Editura Universității California.
- Pugliatti, Paola and Alessandro Serpieri (Eds). 2008. *English Renaissance Scenes. From Canon to Margins*. Bern: Peter Lang.
- Rawlings, Jack P. "Great Expiations: The Betrayal of the Child", in *Great Expectations. Contemporary Critical Essays*. Ed. Roger D. Sell (Basingstoke: Macmillian, 1994), 79-97. Repr. from *Studies in English Literature 1500-1900*, 23 (1983).
- Richards, Thomas. 1991. *The Commodity Culture of Victorian England: Advertising and Spectacle, 1851-1914*. Stanford: Stanford University Press.
- Said, Edward W. 1983. *The World the Text and the Critic*. Cambridge: Harvard U.P.
- Tambling, Jeremy. "Prison-Bound: Dickens and Foucault". *Essays in Criticism* 36.1 (1986): 11-31.
- Titolo, Matthew. "The Clerks' Tale: Liberalism, Accountability, and Mimesis in 'David Copperfield'". *ELH* 70.1 (2003): 171-95.
- Watt, Ian. 1957. *The Rise of the Novel*. Berkeley: University of California Press.

¹ "Membrana interioară care include fătul înainte de naștere; *esp.* aceasta sau o parte a sa uneori include capul copilului la naștere". Oxford English Dictionary, "caul".

² In Bleak House, narațiunea omniscient este amestecată cu cea focală

³ În acest sens, vezi și Brooks 1994.

⁴ J. Tambling, in R. Sell, *op. cit.*, p.132.

⁵ "The amnion or inner membrane inclosing the foetus before birth; *esp.* this or a portion of it sometimes enveloping the head of the child at birth". Oxford English Dictionary, "caul".

⁶ In Bleak House, omniscient and focal narrations are mingled

⁷ On this issue see also Brooks 1994.

⁸ J. Tambling, in R. Sell, *op. cit.*, p.132.